

Odraz teološkog poimanja žrtve Kristove kao pomirbene žrtve na književno djelo

Sveti hvalospjevi *Alessandra Manzoni*ja i film *Pasija* *Mela Gibsona*

Mirna Čudić*

mcudic@ffzg.hr; mirna.cudic@gmail.com

UDK: 232.96:82.09

232.96:791.43-2

Pregledni članak / Review

Primljeno: 17. travnja 2015.

Prihvaćeno: 4. lipnja 2015.

*Svrha je ovoga članka promišljanje o Božjem povijesnom dolasku među ljude i dragovoljnom podvrgavanju patnji i smrti, začudnom događaju dohvatljivom isključivo očima vjere, mnogo puta pretočenom u raznovrsne umjetničke medije. U nastavku članka bit će istražen odraz ove temeljne vjerske istine na vjerničku i umjetničku svijest talijanskog romantičara Alessandra Manzoni*ja u *Svetim hvalospjevima* (*Inni sacri*), kao i američkog redatelja Mela Gibsona u filmu *Pasija* (*The Passion of the Christ*), a njihove će osebuje vizije biti sagledane kroz prizmu katoličke teologije. Dok Manzonijeva umjetnička vizija ima za polazište teologiju satisfakcije sv. Anselma od Canterburyja, tijekom stoljeća obremenjenu iskrivljenim predodžbama kad je riječ o odnosu između božanskog milosrđa i pravde, te – unatoč tome – kulminira u pouzdanju u Božje milosrđe, naslućeno u dragovoljnom samopredanju, Gibsonov je vizualno-narativni stil tendenciozno prilagođen tradicionalnoj katoličkoj pasionskoj pobožnosti, uključujući i utjecaje mističke prakse razmatranja vlastite grešnosti naspram požrtvovne Božje ljubavi, promatrane u prolivenoj Krvi. U ključu teoloških soterioloških tumačenja, međutim, raskrinkava se opasnost iskliznuća u ritualizirani govor o potrebi krvavog zadovoljenja božanske pravde, kojim je promašen istinski smisao neopozive dobrohotnosti Božje ljubavi očitovane u kenotičnom samopredanju.

Ključne riječi: *Alessandro Manzoni*, *Mel Gibson*, *Muka Isusova*, soteriologija, kenoza.

* Mirna Čudić, magistra struke engleskog i talijanskog jezika i književnosti; studentica postdiplomskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Uvod

Svrha je ovoga članka doticanje problematike značenja Božjeg povijesnog dolaska među ljude te njegova dragovoljnog podvrgavanja muci i smrti – događaja dohvatljiva, premda i dalje ne posve dokučiva, samo očima vjere – koji je više puta nailazio na osebujne izričaje u umjetnosti, kako likovnoj tako i književnosti, pa i u tzv. »sedmoj umjetnosti«. Ovdje se kani istražiti odraz te vjerske istine na vjerničku i umjetničku svijest talijanskog romantičara Alessandra Manzoniya u *Svetim hvalospjevima* (*Inni sacri*), osobito onima posvećenima otajstvu Utjelovljenja (*Natale/Božić*) te Muke (*Passione/Pasija*)¹ – s jedne strane, te onu američkog redatelja Mela Gibsona izraženu u filmu *Pasija* (*The Passion of the Christ*)² – s druge strane. U njihovim se umjetničkim vizijama, koje će se razmatrati kroz prizmu katoličke teologije, uočava zajednička težnja da se na neki način »izmire« naizgled proturječni pojmovi božanskog milosrđa i pravde.

1. Manzoniyevo viđenje Utjelovljenja i Muke – rastrganost između stvarnosti grijeha i zahtjeva pravde te domišljate ljubavi Božje

Nastojanje talijanskog romantičara Alessandra Manzoniya da u *Svetim hvalospjevima* (*Inni sacri*, 1812.-1822.) opjeva liturgijsku i teološku dimenziju ključnih katoličkih svetkovina crkvene godine valja smjestiti u kontekst kako njegova osobnog obraćenja, tj. prevladavanja mladenačke slobodarske »deističke« faze te prijanjanja uz katoličko kršćanstvo, tako i u književnopovijesni okvir kolektivističkog aspekta talijanske romantičke težnje za buđenjem nacionalne (i vjerske) svijesti talijanskoga naroda³ koji u ovim stihovima nalazi svoj molitveni izričaj u »korskoj personifikaciji ljudske savjesti«.⁴

Hvalospjevi koji najizravnije i najdublje progovaraju o otajstvu Utjelovljenja koje se izražava u svetkovini Božića, a koje je esencijalno vezano uz otajstvo Muke i smrti koja se liturgijski obilježava na Veliki petak, da bi dostiglo svoj vrhunac u Uskrsnuću, zacijelo su *Božić* (*Il Natale*, 1813.) i *Muka* (*La Passione*, 1814.).

¹ Alessandro MANZONI, *Božić, Sveti hvalospjevi*, prev. i popratni tekst napisao Juraj Gracin (*Inni sacri*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1995).

² *The Passion of the Christ*, režija Mel Gibson, glumci Jim Caviezel, Maia Morgenstern, Monica Bellucci, Sergio Rubini, Icon Productions, 2004.

³ Usp. Juraj GRACIN, Popratni tekst, u: Manzoni, *nav. dj.*, 10-11.

⁴ Ernesto G. CASERTA, Manzoni's Sacred Hymns, *Italica*, 50 (1973) 4, 524-550, 530.

1.1. Božić

Nakon potresnih i duboko uznemirujućih slika čovjekova iskonskoga grijeha i pada, u četvrtoj i osmoj strofi izražava se svijest o posvemašnjoj bespomoćnosti paloga, nevjernoga čovjeka koji je tijekom stoljeća nevjere, oholosti, neposluha i sebičnosti svojevolumeno sagradio zid kojim se odvaja od Boga,⁵ a kojemu Bog u svojoj dobrohotnosti posve nezasluženo pruža ruku pomirbe, samoinicijativno obnavljajući savez ljubavi sklopljen s čovječanstvom: »Kome međ' osuđenim, / kome bijaše dosti / da svecu nepristupnom / mogaše reć: Oprosti? / Sklopit pogodbu vječnu?«⁶ Promišljajući o toj Božjoj neopozivoj dobrohotnosti, Joseph Ratzinger parafrizira tezu sv. Anselma Canterburyjskog kako je čovjekova sposobnost rušenja neizmjerena, a sposobnost da popravi ruševinu nikakva, te dodaje kako Bog postupi suprotno od svake ljudske logike – ne čeka da mu oni koji su to skrivili prvi priđu, nego sam preuzima inicijativu popravka nastale ruševine,⁷ »hrleći«, štoviše, čovjeku ususret,⁸ jer »ludo Božje mudrije je od ljudi i slabo Božje jače je od ljudi« (1 Kor 1, 23-31).

Svoju zadivljenost pred »ludošću« Božje ljubavi Manzoni je pjesnički subjekt izriče u osmoj strofi koja, kroz izričaj o Božjem posvemašnjem ogoljenju kako bi sama sebe darovao čovjeku – »i ti izvolje uzet stvorenu ovu glinu« – opjevava novozavjetnu teoriju kenozee, oplijenjenja, poniženosti,⁹ izrečenu u Pavlovoj Poslanici Filipljanima:

»On, trajni lik Božji, nije se kao plijena držao svoje jednakosti s Bogom, nego sam sebe 'opljeni' uzevši lik sluga, postavši ljudima sličan; obličjem čovjeku nalik, ponizi sam sebe, poslušan do smrti, smrti na križu« (Fil 2, 6-8).

Strofa, nadalje, kulminira radosnom spoznajom o Božjem smilovanju i oproštenju koje je bez ikakve zadržke, što otkriva njegovo neiscrpno milosrđe koje daleko premašuje svaki ljudski prijestup: »Kad sud njegov sveg' protiv / dade oprost, milostiv / neizmjerljiv on je.«

⁵ Usp. CATHOLIC EXCHANGE (prir.), *Pasija. Vodič kroz film Mela Gibsona. 100 pitanja i odgovora o filmu Pasija – Muka Kristova*, prev. Aleksandra Chwalowsky, (*A Guide to the Passion. 100 Questions About The Passion of The Christ*, Ascension Press – Catholic Word, 2004), Split, Verbum, 2004, pitanje 11.

⁶ Ernesto G. CASERTA, Manzoni's Sacred Hymns, *Italica*, 50 (1973) 4, 537.

⁷ Usp. Joseph RATZINGER, *Uvod u kršćanstvo. Predavanja o apostolskom vjerovanju*, prev. Ivo Stipišić (*Einführung in das Christentum*, Kösel-Verlag, München, 1968), Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1993, 207, 257.

⁸ Stanko Duje MIJIĆ, *Ecce Homo*, u: *Čovjek do pakla i natrag*, Split, Naklada Bošković, 2013, 188.

⁹ Usp. Bernardin ŠKUNCA, Pogovor: Liturgijsko-teološka podloga Manzonijskih *Svetih hvalospjeva*, u: Alessandro MANZONI, *Sveti hvalospjevi. Inni sacri*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1995, 91-99, 93.

1.2. Muka

Kao što hvalospjev o Božiću započinje uznemirujućom slikom bijede paloga čovjeka i težinom njegove krivnje, tako onaj o Muci donosi u uvodu prizor vjernika koji kreću na obrede Velikoga petka pritisnuti iščekivanjem suda Božjega: »Gnjevom budućim uplašeni« (*Passione*, 1), što je pojačano činjenicom da je to jedini dan u godini kada izostaje misna žrtva,¹⁰ »živa žrtva mira i ljubavi« (*Passione*, 2). Taj izostanak misne žrtve kao da paradoksalno narušava vjernicima sigurnost u Kristovu nazočnost, premda je Muka omogućila trajnu nazočnost u euharistijskim prilikama – katoličko učenje koje će doći do izražaja u vizualnom izričaju Gibsonova filma.

Nastavak himna, počevši od druge strofe, evocira liturgijsko pjevanje biblijskog odlomka iz Izaije, često nazivanog »petim evanđelistom«,¹¹ proročkog nagovještaja pomirbene žrtve Kristove u praslici trpećeg Sluge Jahvina¹² koji, u tendencioznom pripovijedanju evanđeoskih izvještaja o Muci iz perspektive poukrsne Pracrkve teži istaći da Isusovu smrt ne valja smatrati Božjim prokletstvom niti zahtijevanjem zadovoljštine od vlastitoga Sina, premda »među zlikovce bi ubrojen« (Iz 53, 12), nego »nenadmašivim znakom njegove ljubavi«. ¹³ Naime, unatoč ostacima starozavjetnoga židovskog mentaliteta po kojemu je »Jahve svalio na nj bezakonje nas svijuu« (Iz 53, 6b), već se iz proroštva daje naslutiti da je naglasak na *dragovoljnom* preuzimanju krivnje od strane Onoga koji »nije počinio nepravde nit' su mu usta laži izustila« (Iz 53, 9b).

Kontrast između ljudske iskrivljene slike o Bogu koji zahtijeva zadovoljštinu i dragovoljnog samopredanja očituje se u Iz 53, 4: »A on je naše bolesti ponio, naše je boli na se uzeo, dok smo mi držali da ga Bog bije i ponižava.« Isusova nedužnost i dragovoljno predanje, pozivajući se na Slugu Patnika u Izaijinu proroštvu, kao i na kontrastnu usporedbu sa Samsonom, očituju se u završnim stihovima četvrte i pete strofe. Naime, dok je Samson protiv svoje volje podvrgnut izdajničkom činu prijetvorne žene, Krist se dragovoljno predaje za nevjernu zaručnicu: »Koji ženi zloj bez obrane / vrlo jaku svoju kosu pusti«, što aludira na nuptualno značenje Kristova samopredanja za Crkvu koja se rađa iz njegova probodena boka,¹⁴ prizor koji će dobiti svoj osebujan vizualan izričaj u Gibsonovu filmu. Isusova posvemašnja neokaljanost, opjevana u završnim stihovima pete strofe: »I strah po grijehu otrpjeti / on što nikad ne zna griješiti«, odražava 2 Kor 5, 21: »Njega, koji ne okusi grijeha, Bog za nas *grijehom učini* da

¹⁰ Usp. isto, 94.

¹¹ Mijić, *nav. dj.*, 180; Usp. Giuseppe RICCIOTTI, Komentar, u: *La Sacra Bibbia*, Milano, Salani Editore, 1990, 976.

¹² Usp. treću i četvrtu pjesmu o Sluzi Jahvinu (Iz 50, 4-11; 52, 13-15; 53, 1-12).

¹³ Lorenz OBERLINNER, *Zašto je Isus morao umrijeti*, prev. Mario Cifrak, OFM (prevedeno iz neobjavljenog rukopisa) Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004, 49.

¹⁴ Usp. Ferruccio ULIVI, Komentar, u: Alessandro MANZONI, *Poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2009, 208; Ratzinger, *nav. dj.*, 215.

mi budemo pravednost Božja u njemu» (*istakla a.*), što potkrepljuje i Mijićevo opažanje da je Isus sebe dragovoljno obilježio kao prvog i najvećeg grešnika podnijevši posljedice ljudskih grijeha da bi se s grešnicima poistovjetio.¹⁵

U posljednjim četirima strofama *Muke* prevladava kako svijest o teškoj nevjeri i buntovništvu Židova i dalekosežnim posljedicama toga buntovništva, tako i ostaci teologije reparacije sv. Anselma od Canterburyja,¹⁶ prema kojemu je Krist Ocu svojim prinosom pružio neizmjernu zadovoljštinu, čije temeljne postavke tumače Škunca¹⁷ i Ratzinger, a koja bi priličila beskrajnosti povrijeđene Božje časti.¹⁸ Naime, Ratzinger ističe potrebu odmicanja od teorije povrijeđena Božjeg prava te radikalnost »lude« Božje ljubavi koja se »rasipa« da bi spasila čovjeka, kao i samoinicijativu Boga koji »od alfe postaje omegom«¹⁹ kako bi »u Kristu izmirio svijet sa sobom« (2 Kor 5, 19) ili, riječima Karla Rahnera, kako bi u Sinu ljubavi Bog i svijet postali jedno, jer, kako kaže sam Isus: »Ja i Otac jedno smo« (Iv 10, 30).²⁰ Stoga bi odvajanje Kristova djela od Očeva te nedostojno predstavljanje Boga Oca kao tiranina koji bi zahtijevao krvavu žrtvu vlastita Sina²¹ ili osvećivao Sina kojega su Židovi odbacili: »Radost ubojica uz raspelo / Boga strašan bijes tad izazva« (*Passione*, 10), dokinulo čak i jedinstvo među božanskim osobama, njihovu nerazdvojnost u neopozivoj dobrohotnosti, zaobilazeći tako neoporivu istinu da motiv svakog djelovanja »Boga trojstvene ljubavi« može biti uvijek i samo ljubav.²²

Ono što, međutim, u ovom hvalospjevu nadilazi odjeke te teorije, koja kao da Bogu pripisuje nedostojan motiv povrijeđene taštine, svakako je zaufana molitva Bogu Ocu na čije se milosrđe pjesnički subjekt poziva, očinska ljubav koja bi ga trebala ganuti na milosrđe prema grešnicima za koje se predao njegov Sin kao njihov brat. Nadalje, ta zagovorna molitva izriče nadu koja obećava prevagu božanskog milosrđa i vjernosti nad dalekosežnim posljedicama buntovništva nevjernih Židova, kao i milosnu kupelj u onoj istoj Krvi koju su u svojoj zaslijepljenosti zazvali na sebe (usp. Mt 27, 25).

*Gor' u nebo u boli zbijena
dopre glasna molba kleta:
nebni pokriše lica zgrožena:
i Bog reče: Što tražite, bit će.*

¹⁵ Usp. Mijić, *nav. dj.*, 189.

¹⁶ Progovarajući o teologiji satisfakcije, odnosno reparacije, koju je razvio sv. Anselmo od Canterburyja, uočava se potreba da se njegovo teološko promišljanje, tijekom stoljeća obremenjeno iskrivljenim predodžbama, podanašnji i dodatno uskladi s vjerom koju je Crkva oduvijek ispo-
vijedala, u Boga neopozive dobrohotnosti i milosrdne ljubavi.

¹⁷ Usp. Škunca, *nav. dj.*, 192.

¹⁸ Usp. Ratzinger, *nav. dj.*, 206-208.

¹⁹ Usp. *isto*, 266.

²⁰ Usp. *isto*, 158, 237-238, 256-258.

²¹ Usp. *isto*, 266; Mijić, *nav. dj.*, 188.

²² Usp. Nikola BIŽACA, Teološko-egzistencijalno značenje događaja križa, *Služba Božja*, 51 (2011) 1, 5-31, ovdje 11, 16, 22, 28.

*I ta Krv od Očeva zakleta
na sav porod još pada bijedan,
što mijenom vjekova nijedan,
vazda još s glave stresti je neće.
(...)*

*Veliki Oče! Žrtve njeg've rad'
najzad taj strašan bijes prekini;
i slijepih ozdravi riječ sad,
milosni Gospode, odbij ljutnju.
Da, nek' ta Krv na njih padne, čini;
neka kiša blaga pranja dopre:
svi mi griješismo;
presveta Krv
neka zbriše svih ljudi svu krivnju.²³*

Ova zaufana vjera u univerzalno otkupljenje postignuto Kristovim dragovoljnim predanjem (Iz 53, 5-6.11-12, Mt 26, 28; Mk 14, 12-21; Lk 22, 7-14.21-23; Iv 13, 21-30)²⁴ nadilazi povijesne zablude izražene u nekim strujanjima unutar Crkve o kolektivnoj krivnji židovskog naroda, o Židovima kao jedinim bogoubojicama, što kao da isključuje Isusovo predanje za čitavo čovječanstvo bez razlike, koje je i uzrok njegove smrti:²⁵

»Za naše grijehе probodoše njega, za opaćine naše njega satriješe. Na njega pade kazna – radi našeg mira, njegove nas rane iscijeliše« (Iz 53, 5).

Manzonijev jasno izražen stav o posvemašnjosti kako ljudskoga grijehа tako i žrtve Kristove – »svi mi griješismo; presveta Krv neka zbriše svih ljudi svu krivnju« – izravno opovrgava rigorozna jansenistička učenja njegova vremena.²⁶ Valja naglasiti, da se učenja Drugoga vatikanskog saborа izražena u *Katekizmu Katoličke crkve*²⁷ ograđuju od ma kakvog stigmatiziranja Židova Božjim prokletstvom, ističući upravo grešnike kao uzrok i oruđe svih muka koje je Otkupitelj podnio.²⁸ Štoviše, kada Isus tvrdi da daje svoj život »kao otkupninu za mnoge« (Mt 20, 28):

»taj izraz nije restriktivan: suprotstavlja ukupnost čovječanstva jedinoj osobi Otkupitelja koji se predaje da bi je spasio. Crkva, slijedeći apostole, uči da je Krist umro za sve ljude bez iznimke. Nema, nije bilo i neće biti nijednog čovjeka za kojega Krist nije trpio.«²⁹

²³ Alessandro MANZONI, *Muka. Sveti hvalospjevi*, prev. i popratni tekst napisao Juraj Gracin, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1995, 55, 57.

²⁴ Usp. Oberlinner, *nav. dj.*, 29, 31.

²⁵ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 34.

²⁶ Usp. Luciano PARISI, Manzoni, il Seicento francese e il giansenismo, *MLN*, 118 (2003) 1, 85-115, 94.

²⁷ Katekizam Katoličke crkve, Zagreb, Hrvatska biskupska konferencija – Glas Koncila, 1994, br. 257, 258; dalje KKC.

²⁸ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 34.

²⁹ KKC, br. 605.

Ova pjesnička slika grijeha zajednice oprana u kupelji Otkupiteljeve krvi vjerno ocrtava soteriološki (spasenjski) koncept »zastupničkog okajanja za mnoge«.³⁰

Posljednja strofa donosi motiv zaufanog utjecanja zagovoru Majke supatnice: »Ti, Majko, što vidje nepomična / umrijet na križu takva Sina; / moli za nas, kraljice nam dična«,³¹ kao da evocira predloženu dogmu o Mariji kao suotkupiteljici, čija će jedinstvena uloga u povijesti spasenja biti osobito rječito prikazana na filmskom platnu u filmu *Pasija*.³²

Valja uočiti da dvojbe izražene u ovim dvama hvalospjevima, o tome kako, pri suočavanju s ljudskom grešnošću i zlobom, pomiriti zahtjev za izvršenjem Božje pravde s jedne strane i potrebu za Božjim milosrđem s druge, nastavljaju prožimati i sljedeće umjetničko djelo kojega se članak dotiče, premda nastalo gotovo dva stoljeća poslije u vizualnom mediju.

2. Gibsonova *Pasija* – između objede antisemitizma i katoličke duhovnosti

Nasuprot odmaku od antisemitizma što ga je zauzeo Manzoni je pjesnički subjekt u hvalospjevu o Muci, Gibsonov je film *Pasija* (*The Passion of the Christ*, 2004.), čini se, zbog kontroverznog izvora kojim se inspirirao, poprimio svojevrsnu mrlju antisemitizma koje se teško osloboditi. U ovom će se poglavlju nastojati preispitati te objede te uspostaviti ravnotežu između iskrivljenih poruka koje nesumnjivo odašilje naglašeno romantički književni tekst temeljen na slobodno interpretiranim vizijama jedne redovnice te katoličke duhovnosti i osobnog odnosa prema otajstvu Muke koju je redatelj nastojao prenijeti, zauzimajući pritom poziciju grešnika potrebitog obraćenja.

2.1. Crni romantizam antisemitizma

Film je, naime, bremenit referencama na naturalističke prizore iz mističkih vizija Muke njemačke redovnice Anne Katharine Emmerick, naknadno podvrgnutih slobodnoj umjetničkoj interpretaciji romantičara Brentana, snažno obilježenoj makabrističkim vizijama svojstvenim tzv. crnom romantizmu. Unatoč tom romantičarskom posredništvu, ti su se prizori Muke, u Brentanovu viđenju opterećeni negativnim konotacijama sukoba i obračuna s dušmanima u liku židovskih vođa kao opsjednutih čudovišta, neopravdano nastavili pripisivati

³⁰ Usp. Oberlinner, *nav. dj.*, 31.

³¹ Usp. Škunca, *nav. dj.*, 29.

³² Usp. Mark MIRAVALLE, Gibson's Passion and Mary Co-Redemptrix (01.03.2013) www.cin.org/Miravalle.html (10.04.2015).

spomenutoj njemačkoj mističarki. Stoga su upravo takovi crnoromantičarski prikazi židovskih vođa iznjedrili kontroverzne objede za antisemitizam.³³ Dakle, čini se da brentanovsko previše fanatički shvaćeno katoličanstvo, uvjetovano poimanjem evanđeoskih izvještaja o Muci kao bajki, uistinu može iznjedrili antisemitističke predrasude. Stoga bi valjalo mističke vizije sestre Anne Katharine osloboditi brentanovskih iskrivljenja jer nju više valja doživljavati kao žrtvu antisemitističke propagande nego joj pripisivati krvoločne, nekršćanske namisli.³⁴ Redateljovu posezanju za tekstom koji je on smatrao vizijama sestre Anne Katharine,³⁵ odveć je jednoznačno pripisivati antisemitističke predrasude. Prije bi to bio iskaz njegova zanimanja za mističku katoličku duhovnost.

Nadalje, neosporno je da je najveći val prosvjeda izazvao aramejski povik razularene mase: »Krv njegova na nas i na našu djecu!« (Mt 27, 25), što je urodilo nametnutim brisanjem tzv. titla, dok je zvučni zapis ostao.³⁶ Valja, međutim, primijetiti da je redatelj ipak izostavio prizor iz romantičkog izvora (koji, zadojen nekršćanskom mržnjom, zasigurno ne pripada redovnici!), koji se odnosi na taj, u Matejevu evanđelju zabilježen povik, a koji prikazuje kako se na tu kletvu demonske sile obaraju na svjetinu.³⁷ Govoreći o tom odlomku, nameće se usporedba s dojmljivom umjetničkom interpretacijom u Manzonijsu hvalospjevu, u kojem su zgražanje nad dalekosežnim posljedicama zasljepljenosti i slika gnjeva Božjega prevladani pouzdanjem u bezgranično milosrđe Božje.

Valja istaknuti da bi se u Gibsona nesumnjivo odbojno brentanovsko makabrističko preuveličavanje dalo promatrati kao aluziju na buntovništvo nevjernih Židova, raskrinkano i u evanđeoskim izvještajima, osobito u Iv 12, 47-48. Ove retke, međutim, ne valja shvatiti kao nesnošljivost i mržnju uperenu protiv židovskog naroda nego kao dobrohotnu Isusovu opomenu da će im, paradoksalno, njegove riječi spasenja suditi jer on je došao da spašava – osobito uzmu li se u obzir i Pavlove poslanice koje izražavaju nadu u buduću obnovu Božjeg saveza sa židovskim narodom. Čini se da je u dramatičnom prizoru razdiranja hramske zavjese u filmu prikazan Kajfin plač, što kao da aludira na nadu izraženu u Iv 19, 37-39 da će Židovi uvidjeti koga su odbacili: »Gledat će na onoga koga su proboli.«

Nesumnjivo je da pretjerano upiranje prstom u nevjerne Židove kao jedine krivce, prisutno u Brentanovu izvoru, izravno proturječi idealima zahtjevnata Isusova etosa o ljubavi prema neprijateljima, stavu kojemu je uzor Božje postu-

³³ Usp. Andrew WEEKS, *Between God and Gibson. German Mystical and Romantic Sources of 'The Passion of the Christ'*, *The German Quarterly*, 78 (2005) 4, 421-440, 430; De Nova u: Gregory Kahlil Kareem ALLEN, *What's Left Given the 'Right' Presentation of Jesus? The Politics of the Image and 'The Passion of the Christ'*, u: isti, *The World Made Cinematic. The Representation of Jesus in Cinema*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, Arts and sciences, 2008, 161-234, 191; http://d-scholarship.pitt.edu/7559/1/GAllen_ETD_042408.pdf.

³⁴ Usp. Allen, *nav. dj.*, 423, 482.

³⁵ Usp. Weeks, *nav. dj.*, 430.

³⁶ Usp. Allen, *nav. dj.*, 197-198.

³⁷ Usp. Weeks, *nav. dj.*, 433.

panje prema grešnicima,³⁸ dakle, nasljedovanje Boga koji je »dobrostitiv prema nezahvalnima i opakima« (Lk 6, 27),³⁹ kakvi su zacijelo prikazani pojedini židovski vođe, a ne narod kao kolektiv. Stoga se čini da se u filmu prizori Muke tendenciozno izmjenjuju s pozivanjem na Isusove propovijedi kako o ljubavi prema neprijateljima (usp. Mt 4, 46) tako i o dobrom pastiru koji slobodno i dragovoljno polaže svoj život, a nitko mu ga ne oduzima (usp. Iv 10, 11-18), a najmanje Bog Otac!

2.2. Mistička pozadina

Stoga bi, progovarajući o filmu *Pasija*, bilo razborito prebaciti težište s aluzija na (ne)postojanje kolektivne krivnje židovskog naroda za Isusovu smrt i pridati dužnu pozornost redateljevu pozivanju na tradicionalnu katoličku pobožnost i mistiku. U tom kontekstu redateljeva interesa za mističku praksu razmatranja Muke René Girard ekskulpira Gibsona od antisemitizma, primjećujući da mistici osjećaju potrebu za realističkim predočavanjem Muke, ne da bi njegovali duh osvetoljubivosti naspram Židova ili Rimljana, već kako bi razmatrali vlastitu krivnju i odgovornost,⁴⁰ što zacijelo odražava i Katekizam Katoličke crkve.⁴¹ U tom mističkom ključu razmatranja Muke, koju Girard definira pitanjem: »Koji si kap krvi prolio upravo za mene?«,⁴² valja shvatiti i prizor u filmu u kojem Majka poslije bičevanja brižljivo ručnikom skuplja nastalu lokvu krvi, svjesna da svaka kap te presvete krvi ima otkupiteljsku moć.⁴³ Međutim, osvrćući se na neke molitvene tekstove iz tradicionalne katoličke pobožnosti, Ratzinger primjećuje da, odišući još uvijek ostacima pogrešno shvaćene teologije satisfakcije, postoji realna opasnost tumačenja krvi Kristove, u duhu ritualnih žrtava, kao nekog predmetnog dara prinesenog Ocu i nužnog sredstva pomirbe kojeg je moguće kvantitativno mjeriti. Naprotiv, krv prolivena do posljednje kapi, izraz je posvemašnjeg predanja u ljubavi koja doseže do vrhunca (Iv 13, 1), predanja u kojem Isus, trošeći se, daje ni više ni manje nego svega sebe.⁴⁴ U tom ključu posvemašnje ogoljelosti valja shvatiti i primjedb u Ivanove poslanice da je Isus došao ne samo kroz vodu, već kroz vodu i krv (usp. 1 Iv 5, 6-8),⁴⁵ što hoće reći da

³⁸ Usp. Joachim GNILKA, *Isus iz Nazareta. Poruka i povijest*, prev. Mato Balić (*Jesus von Nazaret. Botschaft und Geschichte*, Freiburg/B., 2007), Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2009, 193-195.

³⁹ Usp. Bižaca, *nav. dj.*, 12.

⁴⁰ Usp. René GIRARD, On Mel Gibson's The Passion of the Christ, *Anthropoethics. The Journal of Generative Anthropology*, 10 (2004) 1, s fran. na engl. prev. Robert Doran (izv. A propos du film de Mel Gibson. La Passion du Christ, *Le Figaro*, ožujak 2004.) www.anthropoethics.ucla.edu/ap1001/RGGibson.htm (10.04.2015).

⁴¹ KKC 257, 258.

⁴² Usp. Girard, *nav. dj.*

⁴³ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 61.

⁴⁴ Usp. Ratzinger, *nav. dj.*, 256, 261-262.

⁴⁵ Usp. Rudolf SCHNACKENBURG, *Osoba Isusa Krista u četiri evanđelja*, prev. Ivan Dugandžić (*Die Person Jesu Christi im Spiegel der vier Evangelien*, Herders theologischer Kommentar zum

nije zazirao dopustiti da se sva paklenska mržnja obori na njega i tako se dokraja (i tjelesno!) potroši za čovjeka kojega se ne odriče ni onda kada on »grijehom ranjava njegovu ljubav«.⁴⁶

Nadalje, Girard, u svojoj antropoetičkoj studiji, ističe da je Gibson, umetnuvši u scenarij Pilatov preneraženi upit kojega nema u Evanđelju: »Prije pet dana htjeli ste zakraljiti ovoga čovjeka, a sada ga želite ubiti. Možete li mi objasniti tu ludost?« (prev. a.), raskrinkao prevrtljivost svjetine koja ga je pri svečanom ulasku u Jeruzalem slavila kao Sina Davidova, Mesiju, a sada traže za njega najsramočniju kaznu. U toj nedosljednosti nekadašnjih prijatelja Girard vidi paralelu s 19. poglavljem Knjige o Jobu.⁴⁷ U tom biblijskom odlomku, u Jobovoj nevoljkosti da prihvati svoju patnju kao kaznu za grijeh, očituju se začeci dokidanja retribucijske teologije, u skladu s Mt 9, 13: »Milosrđe mi je milo, a ne žrtve«, kojom Isus raskrinkava promašeni »mehanizam žrtvenog jarca«.⁴⁸ Štoviše, prema Rudolfu Schnackenburgu, Kristova žrtva nema ništa zajedničko sa zastrašujućom slikom jarca koji se na židovski Dan pomirenja (Jom Kipur) slao u pustinju demonu Azazelu kao zadovoljština,⁴⁹ već je Isusovim predanjem uspostavljen »kozmički blagdan izmirenja«⁵⁰ kojim se ozakonjuje radikalno sebedarje kao jedino mjerilo Božjeg djelovanja te kao uzor i odraz dubinske metanoje.⁵¹ U tom svjetlu gledano, nagovještaj »gnjeva budućega« iz prve strofe Manzonijeve *Muke* odskače od eshatološkog pouzdanja temeljenog na tako očitovanoj Božjoj ljubavi koja se predaje u smrt.

2.3. Nova razina žrtvovanja

Možda bi se stoga naglašeno evociranje pashalnog prolaza u Gibsona pri raspeću – uprizorenje janjeće krvi na dovratniku i krvi koja kapa niz drvo križa⁵² – moglo krivo protumačiti, kao da se poistovjećuju ta dva načina prinošenja žrtve, kao zahtijevanje zadovoljštine, osobito naglasi li se spominjanje anđela zatornika. U Novom zavjetu je čitav koncept žrtvovanja podignut na novu razinu. Shodno tomu, prvi prizor filma smješten u Getsemani, u kojem Isusu u dijalogu sa Sotonom biva postavljeno podrugljivo pitanje o smislu preuzima-

Neuen Testament, Supplementband 4, Freiburg, 1998) Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1997, 286.

⁴⁶ Ivica HULJEV, Gledanje prosvijetljeno ljubavlju, *Glas Koncila*, 13. ožujka 2013; www.glas-koncila.hr/index.php?option=com_php&Itemid=41&news_ID=22239.

⁴⁷ Usp. Girard, *nav. dj.*

⁴⁸ Timothy J. JOHNSON, The Hermeneutics of Hyper-Violence. Gibson's Christ, Girard's Scapegoat, and Franciscan Response, *AFCU Journal Libre*, 5 (2008) 1, 26-34, 30; http://lg-data.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/docs/1163/1188005/2008_Journal_Job_2388.pdf#page=38.

⁴⁹ Usp. Schnackenburg, *nav. dj.*, 274.

⁵⁰ Ratzinger, *nav. dj.*, 259.

⁵¹ Usp. Bižaca, *nav. dj.*, 12.

⁵² Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 18.

nja »tereta grijeha«, uvjeravajući ga da je »spašavanje ljudskih duša preskupo« (*prev. a.*),⁵³ kao da uvodi gledatelja u ideju plaćanja i otkupnine koja nameće pitanje kome Isus isplaćuje »dug grijeha« »koji ljudski rod nikada ne bi mogao platiti«. ⁵⁴ Nadalje, usvojimo li teoriju o Bogu Ocu kao primatelju otkupnine, na vidjelo izranja krajnje problematična i izopačena slika Boga kao nekog proračunatog bankara i tiranina. Prema modificiranoj Origenovoj teoriji, naprotiv, otkupnina je isplaćena Sotoni,⁵⁵ iz čega bi se moglo s posvemašnjom vjerojatnošću pretpostaviti da spomenuti dijalog sa Sotonom aludira prije na »namirivanje potraživanja« od strane Sotone nego Boga Oca, što je svakako primjerenije. Isus se, dakle, iz ljubavi, dragovoljno izručuje zlu (Zlome) i grijehu, dopuštajući da se sva paklenska mržnja preko ljudske zloće iskali na njemu.⁵⁶ Stoga nadilaženje i dokinuće okajničkih žrtava svojstvenih grčkoj, rimskoj i starohebrejskoj religiji,⁵⁷ zajedno s Isusovim poistovjećivanjem s Kruhom života (Iv 6, 48.53), u filmu dojmljivo smještene u kontekst lažnih i posprdnih iskaza svjedoka,⁵⁸ otvara put prema katoličkom otajstvu Kristove stvarne prisutnosti u euharistiji koja ovjekovječuje prinos na Kalvariji, a o čijem će umjetničkom vizualnom prikazu u filmu biti riječi kasnije u ovom tekstu.

Sljedeći dojmljiv prizor u kojem se redatelj maštovito poslužio evanđeoskim izvještajem o izrugivanju rimske čete Isusu, već izbičevanu i trnjem okrunjenu, prikazuje vojnike koji ironiziraju Isusovo kraljevsko, mesijansko i božansko dostojanstvo, očitovano ponajviše u krotкости i dragovoljnu poniženju⁵⁹ gdje se »biti razapet« poistovječuje s »biti kralj«⁶⁰ te trojezični natpis na križu kao Isusova vlast nad cijelim svijetom – pozdravljajući ga kao kralja crva.

Daljnje neshvaćanje prave kenotične naravi Isusova kraljevstva odozgo očituje se i u Pilatovu razgovoru s Isusom kao »kraljem židovskim«, kao i u upitu o Istini. Pilat, naime, traži istinu, kako je razvidno iz prizora u filmu u kojem suprugu Klaudiju zapitkuje o tome, ali ne prepoznaje da je sama Istina – Bog stajala pred njim,⁶¹ što opet potvrđuje pronicljivu primjedb u Ivice Huljeva da je moguće »biti u blizini istine, ali ne i od istine«. ⁶²

⁵³ Usp. *isto*, pitanje 15. i 20.

⁵⁴ *Isto*, pitanje 10.

⁵⁵ Usp. Bižaca, *nav. dj.*, 18.

⁵⁶ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 11.

⁵⁷ Usp. Bižaca, *nav. dj.*, 10-11.

⁵⁸ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 41.

⁵⁹ Usp. Ratzinger, *nav. dj.*, 180. Za detaljnije shvaćanje Kristova kraljevskog dostojanstva u poniženju u kontekstu ivanovskog izvještaja kao »duhovnog« evanđelja usp. Mario CIFRAK, Arkadius KRASICKI, Postaje Kristove muke i smrti. Ivanov izvještaj, *Služba Božja*, 51 (2011) 1, 32-55.

⁶⁰ Schnackenburg, *nav. dj.*, 234.

⁶¹ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 56; Mijić, *nav. dj.*, 192.

⁶² Huljev, *nav. dj.*

2.4. Mariološki aspekti

Drugo, naglašeno katoličko obilježje Gibsonova filma su snažni mariološki akcenti. Jedan od njih, u kojem Marija, zacijelo nadahnuta Duhom Svetim, prepoznaje trenutak Muke kao esencijalan događaj u životu svoga Sina, izražen u rečenici: »Počelo je, Gospodine. Neka bude!« (prev. a.), daje se povezati s ivanovskim naglaskom da je čas za Sina Čovječjega čas muke i proslave.⁶³ Soteriološko značenje, kako ivanovskoga časa tako i Marijine slutnje, naglašeno je i u primjedbi Marka Miravallea kako njezin sjetan *fiat* u *Pasiji* evocira njezin radostan *fiat* pri Navještenju⁶⁴ te, kako ističe Ratzinger, njezin pristanak pri Navještenju koji svjedoči o tome da nam spasenje dolazi »u primalačkoj skromnosti kao slobodan dar ljubavi koja spašava svijet«.⁶⁵

U nastavku filma valja istaknuti prizor zagrljaja između neokaljane Marije, Majke Isusove, kao Bezgrešne i Marije Magdalene kao grešnice (u filmu poistovjećene sa ženom zatečenom u preljubu).⁶⁶

Sljedeći mariološki akcent u filmu smješten je u vrijeme križnoga puta kada, očito odražavajući tradicionalnu katoličku pobožnost razmatranja postaja, Isus, u susretu s Majkom, ističe: »Vidiš, Majko, sve činim novo« (prev. a.), kao neznatno izmijenjen citat iz Otk 21, 5: »Evo, sve činim novo«, što očituje, osim soteriološkog (spasenje) te eshatološkog (novo nebo i nova zemlja) i pneumatsko (djelovanje Duha Svetoga) značenje ivanovskog opusa u koji pripada i Otkrivenje.⁶⁷ Nadalje, vrijedi se osvrnuti na opservaciju Lloyd Baugha koji uočava nerazmjer između povezanosti Krista i najbližih mu osoba, poput Majke i učenika, za vrijeme Muke, te samotnog prizora Uskrsnuća koji kao da dokida zajedništvo Uskrloga s Crkvom.⁶⁸ No upravo bi se to zamišljeno Isusovo obećanje Majci, zbog evociranja retka Otk 21, 5, moglo protumačiti kao uskrsna nada anticipirana već u pasionskom dijelu filma.

U tom eshatološkom svjetlu treba spomenuti i uznemirujući prizor u kojem se ptica grabežljivica prijeteci nadvija nad lijevog razbojnika i kljuje mu oko, čime je naglašena poveznica između izostanka obraćenja i zle kobi.⁶⁹ Valja, međutim, istaknuti opasnost ponovnog povratka pretjeranom naglašavanju povezanosti grijeha i Božje kazne što je svojstveno retribucijskog teologiji. Shodno tomu, u prisposobi o smokvi (usp. Lk 13, 1-9) poljuljana je ta okoštala poveza-

⁶³ Usp. Schnackenburg, *nav. dj.*, 256.

⁶⁴ Usp. Miravalle, *nav. dj.*

⁶⁵ Ratzinger, *nav. dj.*, 253.

⁶⁶ Navedeni susret Marije i Magdalene, nadalje, evocira u mnogočemu analogan prizor susreta i međusobnog pogleda Isusa i Barabe, pri čemu Isusovo prihvaćanje Barabe kao grešnika kao da dokida suprotnost među njima (usp. Gnika, *nav. dj.*, 270).

⁶⁷ Usp. Schnackenburg, *nav. dj.*, 225, 240, 266.

⁶⁸ Usp. Lloyd BAUGH, *Imago Christi. Aesthetic and theological issues in Jesus films by Pasolini, Scorsese and Gibson*, u: J. Shawn Landres, Michael Berenbaum (ur.), *After the Passion is Gone. American Religious Consequences*, Oxford UK, AltaMira Press, 2004, 68.

⁶⁹ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 82.

nost, a Isus odražava sliku Boga koji se pokazuje »strpljiv i dobrohotan u svojoj brizi za čovjeka koji još nije donio plodove obraćenja«. ⁷⁰ Kao i Job, koji nevoljko povezuje svoju patnju s Božjom kaznom, tako i Isus, kako ističe Johnson, niječe povezanost tragične pogibije Galilejaca s grijehom, prokazujući sugovornicima njihovu vlastitu okorjelost. ⁷¹

2.5. Razdiranje zavjese

Prekretnički događaj, u filmu povezan s Kajfinim plaćem, zacijelo je razdiranje hramske zavjese (usp. Mt 27, 51) kao dokidanje granica kako između Boga i čovjeka tako i među ljudima, ⁷² zida koji su ljudi sagradili. ⁷³ To razdiranje zavjese drugi je oblik susreta Boga i čovjeka grešnika snažno izraženog u pogledu koji izmjenjuju Isus i Baraba, kao i preko Marije, u zgodama kada ona tješi Magdalenu i prihvaća Petra nakon zatajenja Isusa.

Osobito rječito progovara događaj u kojem upravo satnik čete za smaknuće prepoznaje u poniženju Raspetoga dostojanstvo Sina Božjega (usp. Mt 27, 54). ⁷⁴ U *Pasiji* je to iskazano u nijemom prizoru u kojem vojnik klekne pod Srce iz kojeg poteku Krv i voda (usp. Iv 19, 34), što predodražuje sakramente krštenja i euharistije, odražavajući tako učenje po kojem Krist, kao novi Adam, postaje u potpunosti »za druge«, a iz njegova se boka rađa Eva, novo čovječanstvo. ⁷⁵

Nadalje, u svojem promišljanju značenja Muke, Stephen Prince ističe da je Gibsonov film htio prikazati patnju kao nužan preduvjet rađanja novog, otkupljenog svijeta. ⁷⁶ Međutim, to nas ne smije navesti na zaključak da bi te patnje same po sebi bile sredstvo izmirenja po nekoj nužnosti određenoj božanskom pravdom, već je to mjera ljubavi koja se predaje do krajnjih granica, a na koju se obušila sva mržnja, kao na savršenog raspetog pravednika naslućivanog još u Platona. ⁷⁷

2.6. Naturalizam

Još jedno iskliznuće u govor o Muci koji bi mogao dovesti do krivog poimanja esencijalnog značenja Kristove žrtve jest onaj u Alison Griffiths u kojem ističe da je »naturalizam filma potreban da bi se ispravno shvatila strašna cije-

⁷⁰ Huljev, *nav. dj.*

⁷¹ Usp. Johnson, *nav. dj.*, 30.

⁷² Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 95.

⁷³ Usp. *isto*, pitanje 11.

⁷⁴ Usp. Gnilka, *nav. dj.*, 271.

⁷⁵ Usp. Ratzinger, *nav. dj.*, 215-216.

⁷⁶ Usp. Stephen PRINCE, Beholding Blood Sacrifice in »The Passion of the Christ«, *Film Quarterly*, 59 (2006) 4, 11-22, 13.

⁷⁷ Usp. Ratzinger, 267-268; Mijić, *nav. dj.*, 188.

na koja je isplaćena kad je Bog poslao svoga Sina u smrt« (*prev. a.*),⁷⁸ u čemu se krije opasnost da (osobito tjelesna) mučenja zasjene istinsko značenje Kristove pomirbene žrtve. Naprotiv, prema Ratzingeru, otkupiteljska vrijednost spase-nja nije u beskrajnom mnoštvu muka, već u naravi »lude« Božje ljubavi koja se predaje dokraja; u protivnom bi krvnici bili ti koji prikazuju žrtvu, a ne Isus sam čija je ljubav jedina dala »pravac i smisao boli«.⁷⁹

U promišljanju o tom povijesnom događaju Isusova pogubljenja nužno se nameću brojna pitanja. Jedno od tih je postavljeno u članku Amelije Arenas koja se pita po čemu je Kristova smrt na križu posebna, s obzirom na to da je u to doba bilo puno okrutnih razapinjanja, jer je to bila uobičajena rimska smrtna kazna. Odgovor koji autorica daje, u nastojanju da obrazloži zašto je upravo Kristova smrt ostavila toliko traga u povijesti čovječanstva, nije posve zadovoljavajući. Nije, naime, specifična samo zato što je opisana u najviše detalja i što je raspeću i smrti prethodilo bičevanje, čak i za rimske standarde odveć okrutno,⁸⁰ nego zbog ontološkog, soteriološkog značenja te žrtve – to je žrtva Utjelovljenog Boga koji se predaje jer teži izmiriti se s čovjekom koji se odmetnuo od njega – jedinstven i zapanjujući događaj u povijesti čovječanstva, koji se može naslutiti, premda bez vjere nikada posve dokučiti. Sljedeća auto-ričina opservacija, nastala uslijed njezina u članku posvjedočenog »kroničnog ateizma«⁸¹ koji joj ne dopušta ispravno proniknuti u to otajstvo, da u Zeffirellija raspeti Isus izgleda smireno kao da zna da će uskrsnuti, za razliku od naturalističkog prikaza u *Pasiji*, irelevantna je, jer je očito da je u božanskoj naravi znao da će uskrsnuti, ali je u ljudskoj naravi osjetio sav užas krajnje napuštenosti, tame i usamljenosti.⁸²

U svjetlu redateljeva osvjedočenog zanimanja za povijest likovnih prikaza Muke, Griffiths naglašava da motivaciju izrazito naturalističkog vizualnog stila filma valja potražiti u realističkom naglašavanju trpljenja koje bi vjerno oslikalo Čovjeka boli iz Izaije, te s Gospom Žalosnom kao suprotagonisticom, što se pojavilo u 13. i 14. st., a što pronalazi svoj izričaj u Gibsonovu filmu.⁸³ Ova poveznica između katoličke ikonografije koja je, uz Izaijina Čovjeka boli, inspirirala Gibsona ostvarena je umetanjem Iz 53, 5 kao uvoda u film. U svjetlu tog asociiranja na Izaijino proroštvo u Gibsonovu filmu valja istaknuti temeljnu razliku između poimanja stradanja u mitskom svijetu i u kršćanstvu. Prem-

⁷⁸ Alison GRIFFITHS, *The Revered Gaze. The Medieval Imaginary of Mel Gibson's 'The Passion of the Christ'*, *Cinema Journal*, 46 (2007) 2, 3-39, 3.

⁷⁹ Ratzinger, *nav. dj.*, 266.

⁸⁰ Usp. Amelia ARENAS, *Between Pleasure and Horror. Watching Mel Gibson's 'The Passion of the Christ'*, *Arion*, Third Series, 12 (2004) 1, 1-15, 5.

⁸¹ *Isto*, 2.

⁸² Za podrobnije tumačenje Isusova stava pred neizbježnom patnjom i smrću u svjetlu njegove dvostruke naravi, ljudske i božanske, vidi: Miljenko BELIĆ, *Isus Krist pred smrću*, *Obnovljeni život*, 42 (1987) 5, 388-402.

⁸³ Usp. Griffiths, *nav. dj.*, 19.

da tragovi primitivne mitologije božanske osvete mjestimice ostaju (usp. Iz 53, 6b), naglašeno je da je Sluga patnik posve nedužan (usp. Iz 53, 9b).⁸⁴

U svom prikazu Isusa kao utjelovljenog Boga redatelj u filmu odbacuje gnostičko poimanje Utjelovljenja,⁸⁵ prikazujući naprotiv istinski trpećeg Bogočovjeka u kojem se susreću nepojmljiva i beskrajna ljubav Božja i strahotna stvarnost ljudskoga grijeha.⁸⁶

2.7. Muka, euharistija, uskrsnuće

Stvarnost pomirbene žrtve Bogočovjeka, koja premošćuje jaz kojim se čovjek grijehom odvojio od njega, opstala je u otajstvu Euharistije. Ona je u Gibsonovu filmu dojmljivo prikazana usporednim prikazivanjem razapinjanja i retrospekcija, tzv. *flashbackova*. Posljednje večere, čiju je ironizaciju Gibson prikazao u iskazima lažnih svjedoka koji su podrugljivo opetovali Isusovo poistovjećivanje s Kruhom života. Svlačenju Isusa neposredno pred razapinjanje tako odgovara otkrivanje kruha odmicanjem ubrusa, podizanje križa s Isusom pribijenim čavlima prikazano je usporedno s podizanjem kruha, dok je kapanje krvi s drva križa dovedeno u vezu s podizanjem kaleža.⁸⁷ Tim posadašnjenjem Muke kroz euharistiju, pod prilikama kruha i vina, Krist koji je trpio postaje Kristom koji trpi, a Muka, podnesena jednom zauvijek na Kalvariji, uprisutnjuje se i u sadašnjosti i budućnosti, što čini da se ideja Čovjeka boli prenosi s Kalvarije u euharistiju.⁸⁸ Ta ontološka povezanost Muke i euharistije, u Gibsonovu filmu esencijalno povezana s Isusovim etosom, čini Krista prisutnim unatoč izostanku misne žrtve u obredima Velikog petka koja u uvodnoj strofi Manzonijske *Muke* ispunja vjernike strahom. Ta »živa žrtva mira i ljubavi« koja se neprestano prikazuje u misnoj žrtvi omogućena je upravo Uskrsnućem, kako potvrđuje Pavao: »Ako pak Krist nije uskrsnuo, uzalud je doista propovijedanje naše, uzalud i vjera vaša« (1 Kor 14, 15)⁸⁹ te samim time prisutnošću Uskrsloga u euharistiji.

Otajstvo Uskrsnuća kao ključan i nezaobilazan događaj kršćanske vjere prepoznao je i Manzoni kada je, kako ističe Škunca, od svih hvalospjeva prvo

⁸⁴ Usp. Johnson, *nav. dj.*, 30.

⁸⁵ U tom kontekstu potrebno je osvrnuti se na stav Lloyda Baugha koji redateljevo isticanje izvanredne, gotovo nadljudske Isusove izdržljivosti u mukama drži, upravo suprotno mišljenju Erike Prijatelj, doketističkim zastranjenjem od dogme o Bogočovjeku u pre naglašavanje božanske naravi nauštrb ljudske. Dok ta opservacija svakako potiče na razmišljanje, valja istaknuti da Gibson, koji je ipak prije svega katolički vjernik i filmski umjetnik, a ne obrazovani teolog, time pokazuje mistikom nadahnutu svijest o vlastitim grijesima, projicirajući je na filmsko platno te naturalistički prikazujući trag vlastitih grijeha na Isusovu tijelu.

⁸⁶ Usp. Erika PRIJATELJ, How do the Media Affect the Image of God and the Ideas about Religion?, *Synthesis philosophica*, 50 (2010) 2, 283-296, 287.

⁸⁷ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 41.

⁸⁸ Usp. Griffiths, *nav. dj.*, 28.

⁸⁹ Usp. Catholic Exchange (prir.), *nav. dj.*, pitanje 99.

napisao *Uskrsnuće (La Risurrezione)*,⁹⁰ događaj koji je iz istog razloga, premda kratko, prikazan i na samom kraju Gibsonova filma, prizorom otvaranja groba, prodora sunčeve svjetlosti i izlaska Uskrsloga kojem ostaju samo biljezi čavala. Ta ontološka povezanost Muke i Uskrsnuća osvjedočena je, kako tumači Oberlinner, i u eshatološkom vidiku iz Mk 14, 25 o ponovnom ispijanju roda trsova u kraljevstvu, što je nedvosmislen nagovještaj buduće pobjede kao prijelaza kroz smrt u novi život.⁹¹

Promišljajući o problematici naizgled nepomirljivog kontrasta između božanske pravde i milosrđa koja se nameće u oba razmatrana djela, osjetila se potreba da se u razlaganju o Gibsonovu filmu kritički razmotri reakcija javnosti na pojedine sporne elemente filma, poput antisemitizma i mističkih utjecaja, a čija je podrobnija razrada ključna za ispravno razumijevanje Božjega spasenjskog djela očitovana u Kristu.

Zaključak

U radu se nastojalo sagledati umjetnička poimanja dvojice različitih umjetnika i katoličkih vjernika, u dva veoma različita medija i u dvama stoljećima: Alessandro Manzoni u književnoj riječi lirike romantizma iz 19. stoljeća te Mel Gibson u tzv. »sedmoj umjetnosti« u 21. stoljeću.

U Manzonijevu se pjesničkom izričaju naziru okoštali ostaci teologije satisfakcije koju, međutim, njegov pjesnički subjekt nadilazi zaufanom molitvom Bogu milosrđa koje nadmašuje sve druge njegove osobine, pa i njegovu pravednost. U tom se naizglednom paradoksu suprotstavljaju zastrašujuće i duboko uznemirujuće pjesničke slike grijeha koji priziva kaznu nasuprot Božjem opraštanju i samopredanju, dočaranom pozivanjem na Izaijina Slugu patnika.

Nasuprot Manzonijevu nepovjerenju prema mistici,⁹² Gibsonov interes za mistiku nadahnuo ga je na posezanje za zapisima sestre Anne Katharine Emmerick koji su, međutim, iskrivljeni makabrističkim, gotičkim, prikazima svojstvenima poetici crnog romantizma proizašlih iz pera nesnošljivošću zadobenog Brentana, a koji ne valja pripisivati njemačkoj mističarki, obilježili film objedom antisemitizma. U nastojanju da se argumentirano nađe tu stigmu antisemitizma, ovo se istraživanje usredotočilo na bremenite odjeke likovne umjetnosti u vidu katoličke ikonografije⁹³ te katoličke duhovnosti, sagledane, međutim, kroz prizmu teološkog promišljanja o značenju samoprijegorne Božje ljubavi, rukovodeći se samokritičkom izjavom samoga redatelja da nije isto

⁹⁰ Usp. Škunca, *nav. dj.*, 92.

⁹¹ Usp. Oberlinner, *nav. dj.*, 33-35.

⁹² Usp. Parisi, *nav. dj.*, 112.

⁹³ Likovna je umjetnost, osobito ikonografska tradicija prikaza trpećeg Krista i Gospe Žalosne, naročito relevantna za predodžbu navedenih protagonista na filmskom platnu zbog srodnosti slikarstva filmu kao dvaju vizualnih medija.

oponašati Caravaggia i Masaccia i dočarati to središnje otajstvo kršćanstva – Božju kenozu.⁹⁴

Slijedom toga stječe se dojam da bi se pozivanja na Isusov etos u govorima o ljubavi prema neprijateljima i Dobrom Pastiru, umetnuta među prizore mučenja, mogla protumačiti upravo u toj potrebi povezivanja Božjega postupanja s čovjekom s nužnošću preobrazbe međuljudskih odnosa. Dojam je pojačan redateljevom sviješću o vlastitoj grešnosti pred razmatranjem Kristove patnje postignutom prikazivanjem redateljeve ruke u kadru koja drži čavao koji se zabija u Isusov dlan.

Ova dva ostvarenja, jedno književno, a drugo vizualno, pokušaji su da ograničeni ljudski (vjernički) um proдре u značenje Kristova agapičnog samopredanja te težnji da ga se primijeni na vlastiti život.

Stanovite ishitrene interpretacije koje ove umjetničke vizije pobuđuju i kojima su inspirirane, mogle bi se pripisati, parafrazirajući Nikolu Bižacu, neizbježnoj činjenici da su teološka tumačenja uvijek nužno metaforička jer je ljudskom umu nemoguće dokraja proniknuti u narav nepojmljive Božje ljubavi i neopozive dobrohotnosti koja otajstveno izmiče svakoj ljudskoj logici.

⁹⁴ Sagledano u tom svjetlu, redateljevo posezanje za kontroverznim izvorom moglo bi se protumačiti kao njegov način evangelizacije kojim je htio »prodrmati«⁹⁴ gledatelje naglašeno krvavim prikazom koji kod nekih gledatelja, uslijed kompleksnog spleta okolnosti koji često utječu na prijem nekog filma kod publike, može dovesti do krivog shvaćanja. Osobito je to slučaj u filmovima vjerske tematike u kojima je važno imati na umu da gledanje nije isto što i vjerovanje (usp. »Seeing is not believing«; Iv 20, 29: »Blaženi koji ne vidješe, a vjeruju«). Način snimanja filma tendenciozno je prilagođen unaprijed stvorenoj slici o Muci kod publike, osobito vjerničke publike. U katolika je formirana na temelju tradicionalne pobožnosti, osobito nekih molitvenih tekstova koji su tijekom stoljeća bili u upotrebi u Crkvi, a koji su, kako upozorava Ratzinger, previše potpali pod utjecaj teologije satisfakcije. Stoga ponekad mogu dovesti do ishitrenih zaključaka glede esencijalnoga značenja Muke kao sveopćega izmirenja Boga i čovjeka.

Mirna Čudić

Impact of Theological Conception of Christ's Sacrifice of Reconciliation in Sacred Hymns by Alessandro Manzoni and The Passion of the Christ by Mel Gibson

Summary

This paper is concerned with God's historical coming among humans, as well as His voluntary submission to suffering and death, a miraculous event conceivable only through faith, and often transposed to various artistic media. Further in the paper, this fundamental religious truth will be perceived as manifested in the minds of the Italian Romantic poet Alessandro Manzoni in his *Sacred Hymns (Inni Sacri)* and American director Mel Gibson in his film entitled *The Passion of the Christ* as both artists and Roman Catholic believers, whereas their unique artistic visions will be dealt with in the light of Catholic theology. While Manzoni's artistic vision departs from the theological theory of satisfaction as developed by St. Anselm of Canterbury, albeit somewhat distorted in the passage of centuries insofar as burdened with misconceptions regarding the relation between God's mercy and justice, culminating nevertheless in trust in God's Mercy revealed in His voluntary self-abnegation, Gibson's visual and narrative style tends to adhere to the traditional Catholic Passion piety, including influences of mystical meditation upon one's own sinfulness when faced with God's self-sacrificial love, recognised in His spilt Blood. However, when observed within the key of theological soteriological reflections, there exists a real danger of slipping into a ritualised discourse on the necessity of bloody satisfaction of divine justice, thereby missing the true meaning of the irrevocable benevolence of God's love manifested in kenotic self-abnegation.

Key words: Alessandro Manzoni, Mel Gibson, Christ's Passion, soteriology, kenosis.

(na engl. prev. Mirna Čudić)